Nr. 19. Dnia 1-go paździermiRa 1927 r. RoK II.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ
Popierany i polecony przez M. S. Wojsk, pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.
Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca
Założyciel i naczelny redaKtor: EUGENJUSZ DAWIDOWICZ, zamieszkały w Grudziądzu.

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	. . 1.00 zł.
kwartalnie..........................	. . 3.00 „
półrocznie	. . 6.00 „
rocznie................................	. . 12.00 „
Cena pojedyńczego egz.	. . 70 gr.
Konto P. K. 0. Poznań	Nr. 208 081

Redaktor odpowiedzialny: Antoni Wieczorek zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: Grudziądz, Tuszewska Grobla 181. Nr. telefonu 430.

Zastępstwa Redakcji: w Warszawie, ul. Chmielna 130 m. 7. Nr. telefonu 81-86. we Lwowie, ul. Zygmuntowska 7 II. p. kpt.-kplm. W. Wilkuszewski.

Wiadomości urzędowe

MINISTERSTWO SPRAW WOJSKOWYCH
Departament piechoty.
L. dz. 24763/Org. Muz.
Tel.: Centrala MSWojsk. wewn. 75.

Warszawa, dnia 17 września 1927 r.

Dodatek wyrównawczy dla kapelmistrzów

Rozstrzygnięcie.

Proszę Pana Generała o podanie w swym rozkazie następującego wyjaśnienia Dep. Int. w sprawie uposażenia olicerów-kapelmistrzów:

„Jeżeli chodzi o wyrównanie uposażenia, wynikającego z przemianowania urzędników wojskowych-kapelmistrzów na oficerów, to uposażenie to przysługuje im z dniem pierwszym najbliższego miesiąca kalendarzowego po przemianowaniu.

Tak np. kapelmistrze objęci Dz. Pers. Nr. 46/26 zostali przemianowani na oficerów zawodowych rozporządzeniem z dnia 25. X. 1926 r., wobec czego uposażenie, wynikające z przemianowania, przysługuje im od 1-go listopada 1926 r.

Zasada: M. S. Wojsk. Dep. Int. Licz. 30100/Wydz. Up.“

Otrzymują:
P. Gen. D-cy O. K. Nr. I.-X.
Redakcja „Muzyka Wojskowego[11]
Grudziądz, Tuszewska Grobla 18.

SZEF DEPARTAMENTU PIECHOTY
Błeszyński
płk. szt. gen.

PROF. JULJUSZ ADAMSKI.

Triada naszych hymnów narodowych.

Polska ideologja XIX. w. streszczała się w naszej poezji porozbiorowej, w tworach naszych wielkich wieszczów Adama, Juljusza i Zygmunta. Marzenia o niepodległej ojczyźnie, żyły w psychice ówczesnej generacji, w kraju i na obczyźnie — żyły w sztuce, pieśni i modlitwie. Pragnienie czynu odźwierciedlają swe wzmagania żołnierza polskiego w powstaniach i w służbie u obcych. Rok 1914 był ostatnim aktem polskiej Golgoty. Jak ongi naczelnik Kościuszko, tak teraz marszałek Piłsudski uratował honor narodu, przeszedł ze sfery marzeń do sfery realnego czynu. Posypały się odtąd dziejowe wypadki i ziściły stuletni sen narodu. A gdy rok 1918 przyniósł zmartwych powstanie Polski, rozpoczęła się natychmiast państwowo twórcza praca na wszystkich polach. A wreszcie pomyślano o pieśni, mającej być „arką przymierza między dawnymi a nowymi laty", o naszym hymnie państwowym. —

Dziwna, że dopiero w 9. roku istnienia Polski ustalono urzędownie melodję, harmonizację, tempo tonację i tekst hymnu państwowego — dziennik urzędowy z 1927 r pod N. O. Prez. 2040 27 podaje autentyczny tekst z uwagą, że słowa pochodzą od J. Wybickiego z r. 1797 a autor melodji nieznany. Jeszcze bardziej jednak dziwną jest anomalja w stosowaniu hymnu naszego w praktyce.—

Cofnijmy się pamięcią wstecz i poznajmy jego genezę w oświetleniu historycznem:

Gdy po III. rozbiorze Polski 1795 w kraju zapanował upadek ducha, kiełkował na emigracji plan podniesienia hasła do walki o Polskę poza granicami ojczyzny. Emigrant Henryk Dąbrowski, żołnierz Kościuszkowski, utworzył za zgodą Napoleona legję w armji włoskiej z kokardą francuską ale komendą polską; odezwa wzywała do walki za wolność wszystkich narodów. W czasie wyprawy Napoleona do Egiptu legja pod Kniaziewiczem zajmuje Rzym, potem Neapol. Druga legja zostaje w półn. Włoszech i topnieje do 150 ludzi. Wkrótce tworzy się II. Koalicja i Dąbrowski dąży „z ziemi włoskiej do Polski" z swoim legjonem. Wówczas to Wybicki wyraża cały entuzjazm legjonistów na wieść o wypowiedzeniu wojny Austrji i Rosji piosenką ułożoną w lutym 1799 na pożegnanie Włoch (Szelągowski: Dzieje Polski — okres VII. str. 241-4).

Wedle innych wersyj miał Józef Wybicki napisać tekst już w lipcu 1797 w Reggio we Włoszech (Tę datę przyjmuje tekst urzędowy), a muzykę miał skomponować Michał Kleofas Ogiński, twórca polonezów. W każdym razie pieśń „Jeszcze Polska" powstała na ziemi włoskiej pod nazwą „Mazurka Dąbrowskiego" w czasie wojen Napoleońskich.

I była ona symbolem nieugiętej wiary żołnierza polskiego w jasną przyszłość i zmartwychwstanie Polski — była wyznaniem wiary, otuchą upadających, puklerzem w chwilach zwątpienia.................................... A jeśli w „Panu Tadeuszu" Mickiewicza brzmi Mazurek Dąbrowskiego, służy to jako dowód, że ten śpiew i pośród narodu był popularny, i hasła jego trafiały do przekonania współczesnych. Pieśń tę śpiewa żołnierz Napoleoński na wszystkich pobojowiskach Europy. Staje sie ona pieśnią bojową legjonów i na niej krzepi ducha powstaniec z 1831 i 1863 r. Ziściły się wreszcie prorocze słowa Adama, że

„Płomień rozgryzie malowane dzieje,
Skarby mieczowi spustoszą złodzieje,
Pieśń ujdzie cało...."

Pieśń nasza też uszła cało i znalazła się ponownie w zbiorach „Śpiewów legjonowych" wydawanych w latach wielkiej wojny. Z śpiewnika „legionisty polskiego" 1914-16 (z powyższym cytatem na czele) — wydanym przez Zbyszka W. Mroczka w Krakowie, znachodzimy w zeszycie III. pod nr. 7. pieśń Stefana Witwickiego a pod nr. 8. mazurek Dąbrowskiego, słowa Wybickiego. Towarzyszyła ta pieśń, zwłaszcza w warjantach pod nr. 7. podanych „legunom" w złych i słonecznych chwilach przez cztery lata krwawych zapasów i ujrzała ostatecznie świt wolności narodu, gdy listopadowa wichura zmiotła zaborcze trony dawnych mocarzy____________

Ale już w pierwszych latach naszego bytu politycznego panuje pewna rozbieżność: oto inna pieśń, nie mająca wprawdzie takiej tradycji za sobą. ale także historyczna, nabywa znaczenia hymnu, śpiewanego w czasie uroczystości narodowych : jest to „Rota" Konopnickiej, z muzyką Feliksa Nowowiejskiego. Pieśń ta przyjęła się ogólnie jako krzyk narodu i protest przeciw gwałtom ciemiężcy, jako apel do boju na życie i śmierć z „krzyżacką zawieruchą", jako przysięga, że bronić będziemy naszych rubieży i ducha Polskości.... „Tak nam dopomóż Bóg!" Geneza jej krótka i sięga pierwszych lat XX. w. i tkwi nam dobrze w pamięci a więc: wybuch strejku szkolnego 1905 r. i prześladowania w zaborze pruskim 1906 (Wcześnie uwiecznił Rydel w „Betleem Polskiem" w III. akcie). Pod wpływem i wrażeniem świeżo uchwalonego przez sejm pruski prawa o wywłaszczeniu Polaków powstaje 1907 wiersz Konopnickiej a następnie melodja Nowowiejskiego. Pieśń owa zatem, z wrzesińskich krzywd zrodzona, pełna dumy narodowej i nienawiści rasowej, wgryzła się w duszę pewnego odłamu narodu a głównie młodzieży, i stała się aktualną pieśnią patrjotyczną. O pieśń tę toczyły się boje w prasie a sposób wykonywania nie odpowiada, — intencjom autora.

Już w r. 1918 w nr. 4 gazety muzycznej we Lwowie pojawił się artykuł, w którym bezimienny autor (redaktorem był Niewiadomski) przyznaje, że forma tekstu Konopnickiej jest doskonała, kwestjonuje natomiast melodję tego nowego hymnu: „molową, smętną, z której bije raczej krzyk rozpaczy, przygnębienia, niż oddźwięk energji i wiary" — zaliczy ją do liryki „podkościelnej", która brzmi „deprymująco", Wkońcu apeluje do muzyków, aby do tego wzniosłego tekstu skomponowali inną melodję: „jasną, podniosłą, energją i życiem drgającą" Artykuł ten wywołał replikę za i przeciw i obronę stanowiska bezimiennego krytyka w nr. 5 i 6 tego pisma, gdzie wykazał twórcy roty „Roty" błędy rytmiczne melodji, pospolitość melodyki, zaczerpniętą świadomie lub nieświadomie ze śpiewu lirnika w „Kościuszko pod Racławicami" — ale główny zarzut był skiero-

wany przeciw tej żałosnej, bezsilnej melodji, która przeciwnie powinna z siłą przemawiać i z wiarą w siebie. —

Tymczasem obok dwóch omawianych hymnów inny znalazł wzięcie mianowicie władze Kościelne przyjęły jako hymn państwowy, śpiewany po oficjalnych nabożeństwach pieśń znaną w Polsce oddawna a wykonywaną na nutę: „Serdeczna matko" „Boże coś Polskę[11] z warjantami w tekście: „ojczyznę wolną pobłogosław Panie!" Geneza jej sięga również czasów Napoleońskich i to epilogu epopei Bonapartego, po zgonie Ks. Józefa Poniatowskiego, abdykacji Napoleona 1814, gdy Napoleon w marcu 1815 poraź ostatni zdobył się na orli lot. Kongres wiedeński w tym roku stworzył Królestwo Polskie 20. 6. 1815 urzędownie ogłoszone, minjaturę dawnego państwa.

W r. 1816 napisał Alojzy Feliński „hymn na ogłoszenie Królestwa Polskiego[11], który uległ później zmianom; był on długi czas uważany za hymn narodowy i był śpiewany w czasie manifestacyj narodowych i uroczystości patrjotycznych. Muzykę napisać miał współczesny Felińskiemu Jan Raszewski. I ta pieśń również towarzyszyła zmiennym dziejom naszego narodu jako modlitwa żołnierza polskiepo, przetrwała powstania i znalazła się w śpiewniku legjonisty polskiego z 1914-16 w tomiku III jako hymn narodowy w Es-dur, andante religioso a w odnośniku czytamy uwagę: „melodja modlitwy do Królowej Polski zeszyt I. str. 4; tylko 4 zwrotki X, Felińskiego od V do X nieznanego autora.

W śpiewniku kościelnym ks. Piątkiewicza T. J. z 1912 r. w Chyrowie wydanym, widnieje ta pieśń jako melodja K. Kurpińskiego.

Garść szczegółów w tej kwestji przynosi artykuł Piotra Maszyńskiego drukowany w Gazecie muzycznej w Lwowie z kwietnia roku 1920 w nr. 13-14 pod tytułem: „Boże coś Polskę...[11] Autor konstatuje, że wówczas właściwie nie mieliśmy urzędownie uznanego hymnu. Istniała pieśń tradycyjna od 1831 r. związana z wszelkiemi manifestacjami patrjotycznemi, i ta przetrwała w ustach ludu „jako pamiątka cierpień narodu i niezgasłej nadziei[11]. W dniach zmartwychwstania narodu wyszła z ukrycia i nabrała znaczenie hymnu narodowego. „Lutnia[11] warszawska już w czasie wojny w 1915 r. na konferencji muzyków zajęła się ustaleniem melodji i tekstu. W roku 1918 tą sama sprawę wysunęło Min. oświaty przez wydział szkolny przed forum fachowców i tu mimo podzielonych zapatrywań pozostawiono tekst pierwotny nawet z dawnymi błędami prozodycznymi i to w tej trzyzwrotkowej formie jaką podaje wydanie lipskie „Pieśni narodowych[11] I. N. Bobrowicza z r. 1854. —

C. d.n.

PROF. DR. JÓZEF KOFFLER.

Historja muzyfei w zarysie

(Ciąg dalszy.)

Z krużganków klasztorów i kościołów, z komnat i balkonów rycerzy i trubadurów zaczęła się wędrówka młodzieńczej sztuki; rozkwitła się w chorale protestanckim i rozwinęła u majstersingerów. Przez nich dotarła ona do żyznej gleby ludowej pieśni i tak wzmocniona rozwijała cały swój czar w pałacach szlachty miłującej sztukę. Jeszcze Haydn pisał symfonje swe dla domowej orkiestry książęcej, a Mozart dla wybranej proszonej publiczności swoją muzykę kameralną, orkiestrową i opery. Rewolucja francuska kładzie kres socjalnemu arystokratyzmowi muzyki. Duch ludzi ulega całkowitej zmianie. Dotychczas celem i dążeniem każdego było dopiąć wyższy szczebel w hierarchji socjalnej i z tego wywyższonego punktu zawładnąć dobrami życiowemi. Teraz natomiast wszyscy ludzie bez różnicy pragną udziału we Avszystkich bogactwach życia. Masa, lud chce również słyszeć. Beethoven już ma jako słuchaczy bezimienną masę. Ona jest metafizycznym filarem dziewięciu symfonji, jego Fidelia. Muzyka przenosi się do publicznych sal, każdy ma przystęp. Orkiestra dostosowuje się do rozmiarów przestrzeni, do ilości słuchaczy. W dramacie symfonji nie stanowią już punktów wypoczynkowych gawott i menuett. Choć rytm ich zostaje, to znika przecież charakter dworsko-formalny. Scherzo, pochodzi wprawdzie już to z menuetta już to z łandlera, lecz duch jego jest inny, odmienny; jest to duch nowego czasu, duch równouprawnienia. A nie zaprzecza mu wcale zjawisko ostatnich kwartetów Beethowena, rozważania samotnego, głuchego olbrzyma, zrozumiałe i dostępne po wszystkie czasy tylko zmysłom małej liczby wybranych, lecz nie mocą ich urodzenia lub wychowania, tylko na podstawie umysłu i człowieczeństwa.

Anglja, kraj, w którym obywatele wcześniej niż gdzieindziej w Europie wywalczyli sohie równouprawnienie, była również ojczyzną tych instytutów koncertowych, do których obywatele mieli jak najszerszy przystęp, podczas gdy w poprzedzającym okresie Bacha i Händla publiczność była mniej lub więcej zamkniętem towarzystwem. Jeden ze synów i uczniów Bacha J. S. zakłada tu pierwsze towarzystwo koncertowe, dla którego później Haydn pisze swoje symfonje zwane londyńskiemu Podobnie powstają w Paryżu koncerty serjowe; w Lipsku przemienia się orkiestra studencko-dyletancka w słynne towarzystwo koncertowe „Gewandhaus[11]. Pojedyńcze towarzystwa i miasta łączą się celem wykonania festivalów; na programach ich widnieją wielkie i trudne dzieła.

Filozofja oświecenia wówczas ogarniająca wszystkie umysły usunęła w bok zainteresowanie się muzyką kościelną. Rousseau (Rosso), prorok natury, jest twórcą „operetki[11] (Singspiel), która uniemożliwiła operę patetyczną z jej pompą napuszystą, niewiarygodnością i egoistycznem wysuwaniem wirtuozowskiej sztuki primadon i kastratów. Tem samem nawiązano do intermezzów, międzyaktów pełnych humoru i parodji. Najsławniejsze i jeszcze dziś grane intermedium było Pergolesego „Serva padrona[11]. Rousseau'a „Wróżbita wiejski[11] wywarł odpowiedni wpływ we Francji,

podczas gdy w Angljі mieszano parodję na opery Haňdla z polityczną satyrą w -tak zwmrych o p e r a c h żebrackich. Z tych najrozmaitszych wpływów wyłoniła się opera buffa, opera wesoła, z której z~ czasem powstała francuska opera komiczna, pqezem rozgorzał w Paryżu gorący spór muzycznej partji włoskiej i francuskiej, zakończony zwycięstwem francuskiej. Jednym z pierwszych kompozytorów opery komicznej był Gŕetry. Jego spadkobiercami Boieldeau (czyt. Boaldo), Adam i Auber (czyt. Obeer); a Offenbach z swojemi trawestjami jej udoskonalaczem. Głównym przedstawicielem włoskiej opery buffo jest Rossini, którego „Cyrulik sewilski" jest nieprześcignionym reprezentantem tego kierunku. P a t e t y c z n a o p e r a f r a n c u s k a przez Lully z Włoch importowana i przeszczepiona, trwa jeszcze jakiś czas dzięki Cherubini'emu i Spontini'emu. Koniec jej stanowią wystawne opery Meyerbeera, które dziś jeszcze podobnie jak młodzieńcze dzieła Verdi'ego przyciągają publiczność; a przedewszystkiem dają śpiewakom pole do popisu. Podczas gdy Beethoven wzbogacił swem dziełem „Fidelio" tylko operę poważną, choć nie patetyczną, to Mozart uprawiał obydwa gatunki: operę buffo i s e r i a. Wagner obok swych wielkich oper patetycznych, które nazwał dramatami muzycznymi napisał po „Figarze" Mozarta najlepszą niemiecką operę komiczną: „Śpiewacy z Norymbergji". Podaję to tutaj, choć należy ona do dalszego rozwoju, by wyjaśnić linję historyczną.

We wszystkiem odpowiadał duchowi czasu najlepiej „singspiel", poprzednik dzisiejszej operetki, która i dziś na masę działa najszybciej. Pierwsze ważne dzieła z tej dziedziny były Dittersdorfa „Lekarz i aptekarz" i Mozarta „Uprowadzenie z seraju".

(C. d. n.)

DR. JÓZEF REISS.

Pieriasza książka o Karolu Szymanoiaskim.

Zdzisław Jachimecki: Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości. 1927. — Kraków. Odbitka z „Przeglądu Współczesnego" Nr. 60—62.

(Dokończenie.)

I tę drogę właśnie, po której kroczył Szymanowski, zanim talent jego doszedł do pełnego rozkwitu, wskazuje nam Dr. Jachimecki w pracy swojej z niezwykłą wyrazistością i plastyką. Z toku wywodów autora wynika, że twórczość Szymanowskiego przedstawia mimo pozornych przeobrażeń jednolicie spojoną całość, w której każde ogniwo wiąże się z następnem nadzwyczaj konsekwentnie. Od najwcześniejszych dzieł do dzieł z epoki dojrzałości snuje się wspólna nić związków, które Dr. Jachimecki chwyta z niezwykłą subtelnością krytyczną i wskazuje, jaka droga wiedzie od pieśni do słów Tadeusza Micińskiego aż do alegorycznej abstrakcyjności opery „Król Roger-Pasterz" lub jak przewijają się pewne wspólne motywy tematyczne poprzez kompozycje, powstałe w różnych czasach (jak np. Uwertura op. 12 i „Narcyz" op. 30, albo pieśń „Płomienny" i Etuda V z op. 33, albo „Źródło Aretuzy", skrzypcowy romans op. 23 i III symfonja). Muzyka Szymanowskiego ma swój odrębny styl o stałych jednolitych rysach. Zmianie ulegają jedynie środki techniczne. I tem tłómaczy dlaczego inaczej przedstawiają się kompozycje z wczesnego okresu twórczości i z doby przedwojennej, a inaczej te kompozycje, które powstały w latach wojny, gdy Szymanowski przebywał zdała od nas na Ukrainie, zaskoczony wybuchem rewolucji bolszewickiej.

Dr. Jachimecki daje świetną i wyczerpującą charakterystykę tych wszystkich faz rozwojowych, przez które przechodziła twórczość Szymanowskiego. Przełomową granicę stanowią w muzyce Szymanowskiego „Pieśni" op. 17,' w których chromatyka rozsiana przesadnie w każdej pieśni doprowadziła w końcu do zupełnego kryzysu tradycyjnej harmonji. I wtedy Szymanowski, ulegając wpływom Debussyego a przedewszystkiem wiedziony własną intuicją odkrywczą, stwarza nowy styl, wyzwolony z zależności Dur i Moll, styl muzyki, oparty na zasadach atonalności. W przeciwieństwie do wybujałych eksperymentów niektórych kompozytorów francuskich i niemieckich, wypowiadających walkę formie muzycznej konstrukcji, zachowuje Szymanowski zawsze zasady konstrukcji i jako mistrz formy stwarza arcydzieła, świadczące o fenomenalnym zmyśle architektonicznym. Dowodem tego są sonaty fortepianowe i symfonje. Oto jak charakteryzuje Dr. Jachimecki II. sonatę i II. symfonję (str. £2): „Nie jest przesadą twierdzenie, że może żadnemu innemu kompozytorowi naszego pokolenia, żadnemu z narodów europejskich, nie było danem stworzyć tak doskonałej syntezy formy sonaty, warjacji i fugi i przystosować jej ducha naszych czasów z tak wspaniałym rezultatem artystycznym, jak to zrobił Szymanowski w tych dwóch wielkich dziełach. Widzimy dzisiaj wyraźnie, że stały się one jakby koroną tej epoki kultury muzycznej, której jednym z zaszczytnych ideałów była jeszcze twórczość Beethovena. Mamy prawo stawiać tak wysoko te dzieła Szymanowskiego, gdyż ani w produkcji symfonicznej ani na polu muzyki fortepianowej epoka nasza nie wydała dzieł, których zasady estetyczne przypominałyby symfonję i sonatę Szymanowskiego, a wartość pomysłów i faktury mogła się z niemi równać".

Powstały w sąsiedztwie drugiej sonaty i symfonji „Romans" skrzypcowy op. 23 ma — zdaniem Dr. Jachimeckiego — znamiona genjalnej inwencji. Z muzyki, opartej wyłącznie na pierwiastkach konstrukcyjnych, przerzucił się Szymanowski na teren muzyki dramatycznej. Autor wskazuje trudności, z jakiemi musiał walczyć Szymanowski wobec nowych zadań, krępujących jego subjektywizm zarówno w pierwszej operze „Hagith", jak i w drugiej operze „Król Roger". Charakterystyka obydwóch utworów dramatycznych należy do najświetniejszych części tnonografji; bardziej krytycz-

nie i wyczerpująco nie mówił nikt o operach Szymanowskiego.

Rozdział zatytułowany „Na nowych torach” kreśli ewolucję przeobrażenia, jakie dokonało się w stylu muzyki Szymanowskiego od chwili, gdy w czasie pierwszego pobytu we Francji bezpośrednio przed wojną Szymanowski zetknął się z muzyką Debussyego. Wpływ tego genjalnego reprezentanta muzyki francuskiej widnieje u Szymanowskiego w kilku kompozycjach, zwłaszcza o charakterze programowym, jak: „Mity” na skrzypce z fortepianem, „Metopy” i „Maski” poematy fortepianowe. Ale to wpływ zewnętrzny! Bo Szymanowski jako potężna indywidualność twórcza tak posuwa się poza Debussyego. Wykazuje to w sposób przekonywujący Dr. Jachimecki i zestawiając styl fortepianowych utworów Debussyego i Szymanowskiego dochodzi do następującego uogólnienia (str. 41):

„Wyszedłszy z impressjonizmu Debussyego przebiegł Szymanowski w czasie niezmiernie krótkim całą tę drogę, którą talent Debussyego wyżłobił w muzyce nowoczesnej i mógł z dumą przeciwstawić Debussyemu własne zdobycze i własną drogę, którą chciał iść dalej w swojej twórczości”.

Stwierdzeniem tych słów Dra Jachimeckiego są trzy potężne dzieła Szymanowskiego, śmiałe, oryginalne, ukazujące go jako „klasyka konstrukcji”: są III. symfonja-kantata, III. sonata fortepianowa i koncert skrzypcowy. Uwagi Dra Jachimeckiego o tych dziełach mają wprost rewelacyjne znaczenie; zwłaszcza to, co czytamy o Koncercie skrzypcowym zdumiewa zdolnością najsubtelniejszej analizy krytycznej. Bo oto wykrywa autor związki pomiędzy poematem T. Micińskiego „Noc majowa”, a koncepcją muzyczną kompozycji, w której „czai się pewien program literacki” — jak mówi autor i wykazuje szczegółowe analogje między poezją a muzyką. „W nocy majowej tkwi ogromne bogactwo motywów muzycznych. Jest to symfonja fantastyczna głosów przyrody, na której tle leci myśl poety w sferę marzenia” (str. 43).

Po takim komentarzu jakże inaczej kształtuje się nasz stosunek do dzieła Szymanowskiego! Jakiej znajomości i jakiego głębokiego wniknięcia w ducha muzyki Szymanowskiego trzeba na to było, ażeby tak odległe związki uchwycić! A ile uwag czysto fachowych o technice muzycznej Szymanowskiego, o jego zmyśle polifonicznym w fugach, zamykających sonaty, symfonję i kwartet smyczkowy, o politonalności, o horyzontaliźmie głosów i t. d. rozsnuł Dr. Jachimecki w swej zwięzłej pracy, zdumiewającej bogactwem treści! Ile tu nowego oświetlenia zwłaszcza, gdy autor wydobywa charakterystyczne pierwiastki muzyki Szymanowskiego, czy to jej upajający erotyzm w „Pieśniach Muezzina szalonego z miłości” czy orjentalizm, często rozsiany w kilku kompozycjach od „Zulejki” począwszy, a skończywszy na II. akcie „Króla Rogera”.

Właściwą miarę krytyczną umie Dr. Jachimecki zachować i wobec kompozycyj z doby ostatniej, reprezentujących zupełnie nową sferę twórczości Szymanowskiego. Charakter ich pochwycił Dr. Jachimecki znakomicie, ująwszy je w jedną kategorję jako „kompozycje w duchu lechickim”. Należą tu „Słopiewnie” do słów Tuwima, Mazurki op. 50 i kompozycja religijna „Stabat Mater” (jeszcze rękopis) do polskiego tekstu Józefa Jankowskiego. W kompozycjach tych święci pełny triumf polskość muzyki Szymanowskiego, wzbogacona o nowe pierwiastki, tj. wpływy muzyki podhalańskiej. Chcąc podnieść krytyczne walory uwag, jakie Dr. Jachimecki wypowiada o tych dziełach, trzebaby właściwie przytoczyć zdanie za zdaniem z jego pracy.

Po wyczerpującem omówieniu kompozytorskiej twórczości Szymanowskiego dodaje autor kilka cennych uwag o stosunku wykonawcy i słuchacza do muzyki Szymanowskiego, a następnie o jego literackich pracach, w których przejawia się „rasowy talent pisarski” Szymanowskiego. Piękne słowa, pełne patosu i wiara w „szczytną misję Szymanowskiego w Narodzie naszym”, zamykają książkę Dra Jachimeckiego: należy mu się za tę niezwykłą książkę nietylko szczery podziw, ale przedewszystkiem głęboka wdzięczność!

E. KRENEK.

Muzyka w teraźniejszości.

Pewnego dnia wszedłem do cukierni w Szwajcarji, by załatwić sprawunki. Ponieważ potrzeba mi było zapałek a na ladzie leżały pudełka tego rodzaju na sprzedaż, prosiłem by mi je zapakowano i zabrałem je ze sobą. Miałem to przekonanie, że zabrałem zapałki do domu. Przyszedłszy tu, chciałem użyć kupione zapałki. Pierwsza nie funkcjonowała. Lecz to nie zachwiało mego przekonania. Również druga załamała się przy potarciu. Każdy z nas uważa takie zachowanie się zapałek jako normalne, nie dziwiłem się więc wcale, tylko powtórzyłem tę czynność jeszcze trzeci, czwarty, piąty raz. Teraz jednak wydawało mi się, że niezdolność do użytku tych zapałek przekracza zwykłą miarę, i przekonałem się, że muszę skorygować moje mniemanie, jakdbym miał do czynienia z zapałkami. Przez zastanawianie się i próbę okazało się, że są to wyroby cukiernicze tylko we formie zapałek.

Po co opowiadam tę anegdotę ? By wam pokazać trwałość i wartościowość przekonań. Na podstawie doświadczenia istniała teorja, że w pudełku mojem znajdują się zapałki. Gdybym był nigdy pudełka tego nie otwierał, to teorja moja po dziś dzień byłaby nienaruszalnie w mocy. Jednakowoż z konieczności życiowej, która jest wpływem sytuacji, musiałem uczynić eksperyment z domniemanemi zapałkami, który ich istotę wystawił na próbę poza zewnętrzne domniemania. Teorja moja stała się nieużyteczną, gdyż obserwacje, które uczyniłem, nie zgadzały się z nią. Musiałem tworzyć nową teorję.

Z tych doświadczeń chciałbym wyciągnąć dwie konsekwencje. Pierwsza z nich dotyczy mojej

własnej teorji, lub — chcę skromniej się wyrazić — zaczątków moich własnych zapatrywań, które mam zamiar tu rozwinąć. Sam jestem całkowicie przekonany o względności.mego poznania i dedukowanych z niego teorji. Żadna teorja nie ma znaczenia ani wartości ponad subjektywność. Każde zapatrywanie, chociażby wydawało się ono jak najbardziej objektywnem, wypływa z podstawowej konstytucji rozpatrującego, a otrzymuje ono swoje pozory objektywności nie przez to, że zgadza się ono poniekąd abstrakcyjnie z tak zwanym rzeczywistym stanem, tylko raczej przez to, że odpowiedni rozpatrujący osobnik jako przedstawiciel stanowiska swego czasu szczególnie się zgadza ze swymi współczesnymi, których jednogłośne stanowisko w stosunku do rzeczywistego stanu on iormułuje.

Drugi wniosek z mego doświadczenia z zapałkami prowadzi nas w samo sedno zapatrywań muzycznych, które mam zamiar niniejszem naszkicować. Dotyczy on specjalnego skostnienia akademickiej teorji muzycznej, która w ostatnich latach manifestuje się coraz silniejszemi sprzecznościami. Teorja muzyczna, to jest harmonja i kontrapunkt, może jako nauka 'być tylko nauką opisową, w tym rodzaju jak na przykład nauki przyrodnicze. Gdzie ona zaś stawia postulaty, tam staje się groteskową, jak botanika byłaby śmieszną, gdyby stawiała żądanie, że kwiatom nie wolno mieć więcej niż 10 pącików, a w razie gdyby się zjawił taki kwiat przez twórczą złośliwość Boga, zaprzeczałaby po prostu istnieniu tego kwiata. Teorja muzyczna może więc tylko przy pomocy badań i analizy istniejących dzieł sztuki zbierać doświadczenia i porządkować je systematycznie. Nie wolno jej natomiast pod żadnym warunkiem wyciągać z tego wniosku, że system ten nie nadaje się do rozszerzenia.

Skąd więc do teorji muzycznej pretensja być — zamiast systematycznym opisem istniejących składników muzyki — kodeksem prawnym, obowiązującym dzieła sztuki jeszcze nie stworzone? Powstaje ona przez podwójny zawód teoretyków muzycznych: są oni bowiem naukowemi badaczami i wprowadzającymi nauczycielami. Nauczanie pociąga za sobą naturalnie konieczność stawiania wymagań uczniowi i ograniczanią jego wolności, Tem samem nie jest powiedziane, że druga część teorji muzycznej — badająca — powinna w tem samem miejscu ugrząść. Akademicka nauka muzyczna jest wypływem estetycznego ideału, który odpowiada mniej więcej stanowi muzycznego materjału za czasów Beethovena. Już składników muzyki szubertowskiej nie zawsze łatwo można pomieścić w ramach tych, a im dalej wstępujemy w teraźniejszość, tem konieczniejszemu stają się naciągane próby objaśnienia zjawisk]5rzez naukę harmonji. Przypominają one żywo Ptomeleusza teorję epicykliczną dla objaśnienia biegu planet, mamy odmiany odmian, którym brak pośrednich ogniw tych odmian; twory, w których powstawaniu według nauki harmonji niema ani śladu zjawiska naturalnego. Jeszcze zgadza się tu i ówdzie przy silnem naciągnięciu, lecz sądzę w muzycznych przestworzach od dawna już błąka się planeta o wstecznym biegu, która system ten doprowadzi do absurdu. Od czasu do czasu usiłują niektórzy stworzyć nowe podstawy dla teorji muzycznej. Lecz nie wierzę, by próby te poprowadziły do zadawalających rezultatów ogólnych, rnimo że zawierają one wiele rzeczy nowych i słusznych,. ponieważ wychodzą one zawsze od tradycyjnych pojęć i podstaw. Rewolucja, która ciągle o tem myśli, jakby udowodnić swe uprawnienie, jest contradictio in adjecto — absurdem,

Fakt, że teorja muzyki z konieczności dla celów metody pedagogicznej łączy się z minionym stanem muzycznych środków artystycznych, nie wystarczy, by wyjaśnić to nader ciekawe zjawisko jakiem właśnie jest ta łączność; fakt ten musi być głębiej uzasadnionym. Postaram się wyszukać objaśnienie odpowiedniem zachowaniem większej części publiczności. Jeżeli obserwujemy publiczność zwiedzającą koncerty w Europie środkowej, to znajdziemy, że składa ona się w rdzeniu swym z tak zwanej publiczności abonamentowej, która *życzy* sobie słyszeć ciągle tylko muzykę klasyczną do Brahmsa i wobec wszelkiej dalszej twórczości zachowuje się wrogo. Czyż nie da się tu skonstatować pewna równoległość z pierwej omówionym stanem teorji muzycznej ? Sądzę, że równoległość tą badano już i usiłowano nawet po części stworzyć przyczynowy związek między obydwoma zjawiskami. Chciano doszukać się przyczyn skostnienia smaku publiczności w połowicznem wykształceniu muzycznem, które powstaje przez popularne wykłady, podręczniki i podobne broszury, oczywiście o akademickim charakterze, Mimo to, że jestem otrym przeciwnikiem tego tak zwanego połowicznego wykształcenia muzycznego, które prowadzi do całkowitego zaniku instynktu i do nieuleczalnej niekulturalności słuchacy, to uważam jednakowoż, że znaczy to przypisywać pisarzom tych arcyludzkich „przepisów użycia" jakieś mocy demoniczne, jeżeli podsuwa się im odpowiedzialność za smak publiczności. Zdaje mi się raczej, że piszą oni na tą nutę, którą się chętnie słucha, a nie odwrotnie.

(C-. d.n.)

H. MERSMANN.

Muzyka w XX wieku.

I-

Muzyka Zachodu na przełomie stulecia przypomina ruinę. Traci ona najsilniejsze podpory w przeciągu krótkiego dziesięciolecia. Lata około 1900 są wielką listą zmarłych w historji nowszej muzyki. Cała generacja ustępuje z widowni. Wagner należał już do przeszłości. Następują w krótkich odstępach po sobie Bruckner i Brahms, nieco później Hugo Wolf. Co tu niemiecką muzykę spotkało, to widzimy w innych krajach w tym samym krótkim czasie: tracą one swych przywódców; muzyka rosyjska Czajkowskiego, włoska Verdi'ego. Znikają również mniejsi mistrzowie, jak Dvorak i Grieg. Jeszcze inne kolumny historji duchów

i umysłów załamują się: prawie symbolicznem jest' że nowe stulecie zaczyna się śmiercią Nietsche'go-

Wszystkie te straty tem cięższe są, gdy się zważy, gdzie znajdowała się ta generacja: Na daleko widocznych szczytach późnej romantyki, wzmocnionej siłą północnych, słowiańskich i romańskich ludów, które bądź to poraź pierwszy, bądź też i wtóry mówiły własną mową. Linja rozwojowa romantyki niemieckiej, która zaczęła się od ostatnich utworów Beethovena i stromą drogą poprzez Webera i Schuberta wznosiła się, a straciła następnie w drugiej generacji dużo ze swej bezpośredności z powodu wprowadzenia pierwiastków intelektualnych, zebrała się do ostatnich, wielkich czynów. Wydawało się, że rozwój form został ostatecznie dokonany w ostrych i obowiązujących antytezach: symfonja przez Brucknera i Brahmsa, dramat muzyczny przez Verdi'ego i Wagnera, pieśń przez Wolfa.

Pierwszem zadaniem było więc zarządzanie tym spadkiem. Odtwarzanie wysunęło się na pierwszy plan. Dojrzało dziesięciolecie wielkich dyrygentów. Wprawdzie ustąpił również H. von Bulów, lecz w miejsce jego wstąpili inni. Rozwijają się wielkie centra reprodukcji tradycji wykonań o wartości internacjonalnej. Richter w Anglji, Strauss w Berlinie, Mahler w Wiedniu, Mottl wpierw w Karlsruhe, następnie jako dyrektor opery w Monachjum; Steinbach dyryguje w Gurzenich dzieła Brahmsa, Perosi kapelą sykstyńską, Straube zostaje kantorem przy kościele św. Tomasza w Lipsku.

Z trudnością generacja ta mogła wybić się twórczo. Jedynie Ryszarda Straussa uznawano bez zastrzeżeń, i uznano go wodzem, ponieważ miejsce to było osierocone. Opera jeszcze ciągle znajdowała się w rękach Wagnera i jego naśladowców. Zainteresowanie muzyką było rozbite na rozmaite kierunki. Wpływy literackie i historyczne wcisnęły się i zagrażały czystości muzyki. Poematy symfoniczne były w pełnym rozkwicie. Strauss skomponował Żarathustrę, a nie odczuwano nieprzyjemnego rozdźwięku tego połączenia. Fortepian (a z nim dyletantyzm) znajduje się w środku zainteresowania. Dla muzyki Regera niema jeszcze ucha.

Natomiast poraź pierwszy zaczęła odgrywać w życiu muzycznem rolę nauka. Właśnie na przełomie wieku założone Międzynarodowe Towarzystwo Muzyczne mogło się wykazać doskonalem kompletnem wydaniem dzieł Bacha i Handla. Tu otwierały się zwolna drogi dla nowych wartości.

II.

Powoli zaczyna się krystalizować twórczość nowej generacji. Ich przywódcy opuszczają cieniste ukrycie. Zaokrąglają się w jedną całość epoki, które wewnętrznie były ukończone nawet bez przecinającej siły światowej wojny. Linje rozwojowe występują ostro przeciw sobie w krajach germańskich i romańskich. Początki ich sięgają wstecz jeszcze w NIN wiek i zamykają w ten sposób około ćwierć wieku. To co tu widzimy w muzyce niemieckiej, można nazwać całkowitym zanikiem romantycznego stylu. Przywódcami są Strauss, Mahler i Reger. Stoją oni mimo silnych sprzeczności ich osobistości na tem samem miejscu w linji rozwojowej. Grunt, który żywił jeszcze ojców ich wyjałowiał do reszty ; siły jego są wyczerpane. Nie znajdują oni dostatecznego podparcia w nim, by zapuścić silne korzenie. Wszyscy trzej tym samym instynktem wiedzeni cofają się wstecz, do muzyki ich dostają się archaistyczne rysy. Już Brahms znał takie tony, lecz u niego zlewają się one z jego własną indywidualnością. Teraz jednakowoż nie jest już tak. Nie wierzymy w mozartowską słodycz dźwięków Straussa, w naiwną i czystą ludowość Mahlera. Jeszcze najbardziej wiarygodnym 'wydaje się nam duch Bacha u Regera, chociaż również ten związek zrodzony z tęsknoty, jak i poprzednie dwa, nie jest bez załamań i niedopowiedzeń.

Zużyty materjał zmusza ich do najwyższego rozwinięcia wszystkich sił, a nawet to nie chroni ich zawsze przed trywialnością. Szukają więc związków pozamuzycznych. Forma straciła nośność. Jej granice rozpływają się, jej rodzaje zanikają. Już poemat symfoniczny Liszta kwestjonuje własną żywotność formy. Strauss zdołał tę problematyczną formę przejściową tylko w ten sposób spotęgować, że w najlepszych tworach zapełniał ją nowemi siłami formotwórczemi i pratyo rozwoju przesunął w muzykę. Muzyka wokalna i instrumentalna zlewają się. Mahler próbuje, wsławiając swoje wielkie człowieczeństwo, rozpiąć formę symfonji ponad kopuły Bruknerowskich katedr. Kolumny chwieją się i w otwarte fundamenty wdziera się słowo, kształtując ideę symfonicznego budynku do myślowej widoczności. i

Z tej sytuacji wyrastają pozytywne wartość tej epoki. Przypada ona na czas, w którym środh ki techniczne rozwijają się do nieprzeczuwanycj- możliwości. Jest to tempo tego czasu, które wje bruje u Straussa i nadaje muzyce jego pełn^ dźwięku, witalność i barwną zmysłowość. Jest gest tego czasu, który w Mahlera „Symfonji tysi^" caJL rozwija symfonję reprezentatywnej plastyce do dymenzji amfiteatralnych. Jednakowoż ten sam Mahler pisze po tej symfonji swą „Pieśń o Ziemi": tę delikatnie słyszaną partyturę, której zmęczona, jesienna piękność ożywia wszystkie czarujące blade barwy przejściowe, w której poszarpany system nerwowy nowoczesnego człowieka zaczyna odbrzmiewać. W tym samym zaś czasie piętrzy Reger harmoniczne napięcia i kształtuje twory o nieubłaganej sile rozwojowej, choć opiera się na historycznych zasadach formalnych jak passacaglia lub fuga. A w tem wszystkiem leżą nowe zarodki, których znaczenie dopiero objawia rozrost naszego dziesięciolecia.

- . (C. d. n.)

Elewi orkiestr wojskowych.

(Ciąg dalszy).

I.

1. Klasa wstępna.

Kandydaci przyjmowani w wieku lat 9—11 z przygotowaniem czytania i choć początków pisania, ewentualnie ze świadectwami ochronki lub freblówki. Kurs roczny. Wykłady, po za przedmiotami szkolnemi równorzędnie pierwszych zasad muzyki, gimnastyki rytmicznej, solfeggia, lekcje gry na instrumentach smyczkowych. Po roku egzaminy przejściowe do szkoły niższej.

2. Szkoła niższa.

Wstęp do szkoły niższej przysługuje promowanym z klasy wstępnej. Kandydaci nowi mogą być przyjęci w wieku 10—12 z wiadomościami kursu klasy wstępnej, wymaganemi do klasy 1-ej. Kurs nauk ogólnych w zakresie 4-ch klas szkół realnych, trwający 6 lat, z przyczyn obciążenia wykładów szkolnych wykładami muzycznemi, gimnastyką wojskową, oraz robotami ręcznemi. Przy kontynuowaniu przedmiotów ogólnych z przedmiotami muzycznemi, przybywa w okresie pierwszych trzech lat nauka gry na instrumentach dętych w drugiem trzechleciu gra orkiestrowa. Otrzymujemy zatem w drugim okresie szkoły niższej, tak dętą jak i smyczkową O r k i e s t r ę A. Po odbyciu sześcioletniego terminu i po złożeniu egzaminów z pełnego kursu szkoły niższej, kandydaci wcieleni być winni do odpowiednich organizacyj wojskowych w charekterze muzykantów orkiestrowych na praktykę jednoroczną.

Kandydat, posiadając adnotację wzorowego ukończenia szkoły niższej, również odbytej praktyki, z poświadczeniem komendanta pułku i kapelmistrza, ma prawo wstępu do szkoły średniej, o ile, w ciągu roku praktyki, nie zaniedba przedmiotów szkolnych i teoretyczno - muzycznych; w przeciwnym razie miałby prawo wstępu tylko do klasy przygotowawczej szkoły średniej przez uwzględnienie odpowiednich uzdolnień i chęci kandydata do dalszych studjów. W wypadku braku chęci kandydata, lub z orzeczenia komisji kwalifikującej, czy też Rady pedagogicznej, kandydat pozostaje na służbie w charakterze muzykanta orkiestrowego do terminu pełnoletności, poczem na temże stanowisku odbywa służbę obowiązkową narówni z poborowymi. Orkiestra pułkowa posiada wtedy w swoim składzie muzykanta wy- « kwalifikowanego co najmniej lat s i e d m. Po tym terminie przysługuje mu prawo (co usilnie popierane być winno) pozostania na rzeczywistej służbie, w warunkach odpowiednich zależnych od uzdolnienia. Stanowisko takie trwać może najdłużej lat 15—20; mniej więcej do 45 lat. Orkiestra zatem posiada w swym składzie doskonale rutynowanego muzyka lat 7—15—22. Dłużej po nad wskazany wiek (451.) kandydat pozostawać w orkiestrze nie może, traci bowiem zęby, co uniemożliwia grę na instrumentach dętych, a pozatem i energję młodzieńczą, tak bardzo w tym dziale potrzebną. Kandydat oddający służbie czynnej, specjalnej, mniej więcej trzy czwarte swego życia powinien być zabezpieczony utworzoną w tym celu kasą przezorności, niezaeżnie od kasy emerytalnej, aby po wyjściu lub przeniesieniu się na inną służbę, był w posiadaniu chocby niewielkiej gotowizny.

. Nie pozbawiony ciągłej i troskliwej opieki, umieszczony być winien w innym dziale wojskowym, lub cywilnym, dla wysługi pozostałych lat do pełnej emerytury.

. Świadomość ubezpieczonego bytu, śmiem twierdzić, w przeważających wypadkach wpłynie zachęcająco do odbycia pełnej służby, co zatem niewątpliwie całokształt samej treści znakomicie uwypukli.

II.

3. Klasa wstępna.

Klasa wstępna dla kandydatów cywilnych, nie starszych niż lat 14—16. Świadectwo z 4-ch klas szkoły średniej z odpowiedniemi kwalifikacjami muzycznemi. Kurs roczny wprowadzający naukę wojskową, równającą się wymaganiom pełnej szkoły niższej, również naukę muzyczno-teoretyczną i praktyczną tegoż poziomu. Egzaminy przejściowe do szkoły średniej. NB. Kandydat cywilny, bez ukończenia klasy wstępnej, jako przygotowującej wojskowo i muzycznie, do szkoły średniej przy jętym być nie może.

4. Szkoła średnia.

Kandydaci przyjmowani wyłącznie po ukończeniu szkoły niższej, lub po przejściu pełnego kursu klasy wstępnej. Kurs 4-o letni, uzupełniając naukę przedmiotów 7-o klasowej szkoły realne; naukę wojskowości i naukę muzyczną. Od pierwszego dnia rozpoczętych wykładów, formuje się tak dętą, jak i smyczkową O r k i e s t r ę B. o wiele doskonalszą od poprzedniej A. jako złożoną z napływu sił przygotowanych po trzechletniem zgraniu się w szkole niższej, nadesłanych praktykantów z orkiestr pułkowych i zapewne nieco słabszych, z klasy wstępnej.

Kandydat, po ukończeniu studjów szkoły średniej w odpowiedniej randze, przybywa do pułku na stanowisko członka orkiestry i drugiego pomocnika kapelmistrza; w tym charakterze odbywa służbę jednoroczną, poczem składa egzamin praktyczny, dający mu prawo awansu na pierwszego pomocnika, którego czynności odbyć powinien w następnych dwóch latach; następnie, otrzymując tytuł naukowy p o dka p e l m i s t r z a, ma prawo zająć samodzielne stanowisko kierownika orkiestry pułkowej i stopniowego przejścia rang wojskowych, według norm ogólnie przyjętych. Korzystać również może z przysługującego mu prawa wstępu, drogą konkursu, na kursa wyższe.

III.

5. Kurs przygotowawczy dla kandydatów cywilnych, pragnących wstąpić na kursy wyższe.

Kandydaci przyjmowani w wieku 18—21 z patentem dojrzałości, kwalifikacjami muzycznemi, odpowiadającemi wymaganiom pełnej szkoły średniej i świadectwami odbytych praktyk orkiestrowych.

Kandydat, przed studjami kursów przygotowawczych, odbywa trzymiesięczną specjalną służbę wojskową, następnie całoroczną praktykę jako mu-

zykant w orkiestrze pułkowej. Po odbytych terminach wraca na właściwe trzechletnie studja kursów przygotowawczych.

Kurs przygotowaczy obejmuje naukę wojskowości, dopełnienie nauk ogólnych i muzyczno-teoretycznych. Z wychowańców kursu przygotowawczego tworzy się O r k i e s t r a C. Po promowaniu kandydata przez Radę pedagogiczną z roku na rok, to jest z pierwszego na drugi i z drugiego na trzeci, kandydat składa egzamin z całokształtu kursu przygotowawczego i tylko w tym wypadku może być przyjętym na właściwe kursy wyższe.

IV.

6. Kursy wyższe.

Dla podkapelmistrzów wojskowych mających prawo bezpośredniego wstępu na kursy wyższe drogą konkursu i kandydatów promowanych z kursu przygotowawczego.

Kurs wyższy trwa lat 4. P r z y b y w a O r k i e s t r a D. j u ż j a k o a k a d e m i c k a n a j l e p s z a, bo złożona z sił wykształconych tak teoretycznie, jak i praktycznie poniekąd gotowych kapelmistrzów. Kandydat, po ukończeniu pełnego kursu wyższego (ewentualnie akademji), otrzymuje tytuł naukowy kapelmistrza i jak człowiek o wyższem wykształceniu, nie usuwany poza nawias awansów zalicza się prawem do kroczenia w hierarchji wojskowej na równi z innymi akademikami wojskowymi. Kapelmistrz winien obowiązkowo przebyć w pułku na stanowisku kierownika orkiestry, w środowiskach znaczniejszych kraju, w ciągu lat pięciu, poczem służy mu prawo objęcia stanowiska wykładającego, lub kierownika w szkołach wstępnej, niższej i średniej. Po sześcioletniej praktyce w zmiankowanych szkołach, t. j. po wychowaniu choć jednego pokolenia młodych sił, złożeniu referatu doktorskiego i obrony tegoż, ma prawo do wykładów na kursach wyższych. Podając projekt utworzenia szkół wojskowo-muzycznych przy Ministerjum Wojny, mam niepłonną nadzieję, że poddany ściślejszemu omówieniu i drobiazgowem opracowaniu, w krótkim czasie ucieleśni się jako fakt wielkiego znaczenia, przysparzając armji ludzi światłych, rozumnych i nadewszystko fachowo przygotowanych żołnierzy muzyków, (żołnierzy-muzyków-wychowawców.)

Zadania Sekcji muzycznej przy Ministerjum Wojny.

Działalność obecna Związku Kapelmistrzów wojskowych powinna być natychmiast zmienioną, z chwilą zatwierdzenia Sekcji muzycznej. Sam Związek jako wytwarzający wśród kapelmistrzów niezdrową atmosferę, winien być zamknięty. Przy Sekcji Związek ten nie miałby żadnej racji bytu ze względu na szerokie atrybucje Sekcji. Zadania obowiązkowe Sekcji byłyby następujące:

a) natychmiastowa koncentracja ogólnych spraw wojskowo-muzycznych; wprowadzenie ścisłej statystyki wszystkich czynnych kapelmistrzów i orkiestrowiczów, będących dziś na służbie, oraz, w razie potrzeby, rozmieszczenie i translokacja,

b) opublikowanie i przyjmowanie nowych zgłoszeń wolontarjuszy i zapotrzebowań pułkowych, tworzenie całych zespołów orkiestrowych dla nowych formacji w armji; opieka i tworzenie chórów żołnierskich; egzaminowanie, przedstawianie, nominowanie i umieszczanie nowych kapelmistrzów i muzykantów,

c) ustalenie typu i stroju orkiestr konnych i pieszych, ustalenie obowiązkowego ogólnego repertuaru, niezależnie od repertuarów własnych każdego pułku.

d) organizowanie, od czasu do czasu, krótkotrwałych kursów instruktorskich dla kapelmistrzów będących na służbie i nowowstępujących; organizowanie konkursów orkiestrowych, zobowiązanie kapelmistrzów, do wykładów elementarno teoretycznych przedmiotów, gry instrumentalnej i odczytów dla członków swojej orkiestry,

e) organizowanie zjazdów ogólno-orkiestrowych; przyjmowanie udziału w koncertach lub organizowanie tych koncertów na cele czysto wojskowe, i cele dobroczynne; wzbranianie orkiestrąm pułkowym grywanie w miejscach nieodpowiednich, przynoszących ujmę mundurom, natomiast zalecanie grywania w dniach świątecznych, uroczystościach narodowych itp. w parkach i ogrodach publicznych lub miejkich rynkach i placach; wykluczanie gry zarobkowej;

f) wprowadzenie kasy przezorności, ustalenie norm płacy, ogólna opieka nad sprawami tyczącemi się kapelmistrzów i muzykantów.

g) stopniowe otwieranie szkół muzyczno-wojskowych według przedstawionego do opracowania projektu.

h) urządzenie własnej sztychami nut, zajęcie się własnemi wydawnictwami, objęcie ogólnej redakcji nut, jednolita instrumentacja urządzenie centralnej składnicy nut, instrumentów i odnośnych przedmiotów.

i) wprowadzenie nowych ulepszeń, formowanie warsztatów reparacyjnych przy pułkach, założenie własnej fabryki budowy instrumentów;

k) wyszukanie i ugrupowanie personelu do stałej pracy w Sekcji, zwoływanie komisji złożonej z rzeczoznawców płatnych za posiedzenia. wreszcie,

1) ustalenie budżetów i wyjednywanie funduszów;

B. kapelmistrz orkiestr wojskowych
T. K o n o p a s e k.

Pisane w grudniu 1918 r.

(Ciąg dalszy nastąpi.)

O moich pracach muzycznych.

Kiedy mi tak do cna dokuczy praca w referacie, kiedy już jestem przesycony aż do znudzenia sprawami związanemi z obsadą, wyposażeniem i szkoleniem orkiestr, wtedy uciekam do muzyki, z którą, jako referent muzyczny, normalnie prawie nic nie mam do czynienia. W krótkich, niemal kradzionych życiu chwilach próbuję pisać, aby naszym orkiestrom przysporzyć repertuaru, którego nam ciągle jeszcze tak brak. Pracy swej nie mogę nazywać twórczą, przeważnie bowiem wysiłek mój koncentruje się w kierunku transkrybowania dobrych utworów polskiej literatury muzycznej na orkiestrę dętą. Staję tu w jednym szeregu z tymi najdzielniejszymi z naszych panów kapelmistrzów, który w trudzie i znoju pracy codziennej znajdują wolne chwile, aby przerabiać najznakomitsze dzieła polskich kompozytorów na orkiestrę dętą. Cała masa rzeczy doskonałych powstała w ciągu ostatnich lat i czeka wydania. Wiele z nich już w najbliższym czasie ukaże się nakładem M. S. Wojsk. — „Bajka" i „Wesołe kumoszki11 Moniuszki, „Step11 Noskowskiego, „Marja11 Siatkowskiego i wiele, wiele innych przygotowanych jest do druku.

Ja zwróciłem się w pierwszym rzędzie do Karłowicza i wziąłem na warsztat mało znaną jego kompozycję młodzieńczą p. t. „Serenada11. A oto w tych dniach dwie części tej „Serenady11 ukazały się w druku. Niech mi wolno będzie z tej okazji słów kilka poświęcić kompozycji i mojej przeróbce.

„Serenada11 Karłowicza jest w oryginale napisana na kwintet smyczkowy. Kompozycja oparta na motywach góralskich, składa się z czterech części. Pierwsza jest marszem, drugą zatytułował nieśmiertelny twórca „romancą11, trzecia, odpowiadająca scherzu symfonji, ujęta jest w formę walca, finale zbliża się w swym charakterze do formy szybkiego tańca w tempie $^2/_4$. Sama faktura utworu nie jest oczywiście tak dojrzała, jak późniejsze dzieła Mistrza, jednakże lwi pazur przyszłego genjusza już tu wyraźnie się objawia, zarówno w pomysłach harmonicznych, jak i w technice polifonicznej. Na orkiestrę smyczkową utwór ten jest bardzo trudny i wymaga pierwszorzędnej obsady wszystkich głosów, przedewszystkiem zaś silnie obsadzonych pierwszych skrzypiec. W opracowaniu „Serenady11 na orkiestrę dętą trudności techniczne są właściwie nie wielkie, jednakże wykonanie wymaga i dobrych sił i bardzo inteligentnej interpretacji.

Ze względu na to, że druk wypadł nieświetnie, pozwalam sobie w ramach niniejszego artykułu niektóre szczegóły omówić. Myślę, że rzucając garstkę tych uwag, ułatwię należyte wykonanie tej pięknej kompozycji i uchylę niektóre błędy, które zakradły się w druku.

Zaczynam od „marsza11. Zaraz pierwsze pochody basów, barytona i fagota muszą być grane bardzo krótkiemi tonami, gdyż naśladować mają *pizzicata* wiolonczel i kontrabasów. W dziewiątym takcie litery *A* drugi flet zamienia swój instrument na pikulinę, która gra te same tony, co pierwszy flet. W ostatnim takcie przed *B,* drugą ćwierć gra pikulina, trzecią i czwartą odbiera pierwszy flet. W literze *B,* kornety I i II powinny grać pojedyńczo, dopiero w 9 takcie mogą wstąpić wszystkie kornety *forte.* W tymże 9 takcie pikulista znowu bierze flet duży (w partyturze zaznaczone: *muta in Fl. Gr.“),* poczem w 14 takcie znowu chwyta za pikulinę. W literze C od taktu drugiego gra drugi flecista na flecie.

W *Trio* odgrywa wielką rolę *perkusja.* Do bębna i talerzy dochodzi tu tamborino. Cała pierwsza część tria musi być grana figlarnie, w tempie zmienianem, to raz przyśpieszając, to znów zwalniając. W bardzo trudnej literze *D* zwracam uwagę na oryginalną figurację basów, grających tu nie oktawami, lecz *(liyisi.* Uderzenia małego bębenka muszą być bardzo ostro akcentowane. W literze *E* radzę pierwszy takt *forte* i szybciej, drugi zaś *piano* i znacznie wolniej, od trzeciego taktu nieco znów przyspieszyć. Po skończeniu *tria* wrócić na literę *A* od znaku i grać do znaku na stronicy 12, poczem skoczyć na *coda.* W *coda* gra pierwsze 4 takty tylko pierwszy flet, poczem w piątym dołącza się oktawę wyżej brzmiąca pikulina. W wykonaniu *cody* należy dobrze uwydatnić obydwa tematy.

„Romans11 jest w swym tragicznym smutku pokrewnym nieco w melodyjnem i harmonijnem ujęciu „Tristanowi11, najgłębszą i najpiękniejszą, ale zarazem i najtrudniejszą częścią „Serenady11. Tu może się przedewszystkiem popisać barytonista melodją bardzo szeroką i wymagającą zrozumienia dla liryzmu. W takcie czwartym na stronie 5 musi tenor swe wyjście wyraźnie podkreślić. To samo odnosi się w takcie szóstym do fletu i klarnetu *Es.* Na stronicy szóstej w drugim takcie wstępuje tylko jeden kornet bardzo miękko. Dopiero od litery *A* grają wszystkie kornety. Zwracam uwagę na trudne i wymagające ćwiczenia *tremolando* klarnetów, fagotów i tenorów w *appacionato* począwszy od str. 8. W literze *B* możnaby solo kornetu I opuścić, o ile jest w orkiestrze pewny oboista. Na stronie 12 jest do osiągnięcia silny efekt dynamiczny, jeśli po drugim takcie, granym *forte* przez całą orkiestrę, zrobi się małą pauzę oddechową, po której zacznie się grać idealnem *pianem,* na którego tle musi wystąpić melodja barytonu. Na str. 14 w takcie trzecim i czwartym II puzon wytrzymuje nutę *ges,* podczas gdy pierwszy gra melodję razem z barytonem, schodząc niżej puzonu drugiego.

Na zakończenie zwracam uwagę na osiągnięcie idealnego *pianissima* ku końcowi utworu. Na tle drzewa musi wystąpić na str. 15 w takcie drugim i następnych wyraźnie, ale nie zagłośno waltornia.

Tyle narazie. Błędy drobniejsze znajdą się napewno. Każdy poprawi je z łatwością.

Długo biłem się z myślami, czy tę moją pracę oddawać do użytku publicznego. Powstrzymywała mnie świadomość, że na każdy sposób nie potrafię oddać w instrumentacji na orkiestrę dętą subtelnego brzmienia smyczków. Z trudności w osiągnięciu przynajmniej w przybliżeniu odcieni dźwiękowych zdawałem sobie doskonale sprawę — miałem nawet chwile, kiedy mi przychodziła do głowy myśl, że pisząc tę transkrypcję, popełniam pewnego rodzaju świętokradztwo. Ale ostatecznie czyż nie jest brakiem pietyzmu przerabianie na orkiestrę dętą dzieł Wagnera, Mozarta, Beethovena? Zwyciężyła .świa-

---

domość, że przecież przysparzam naszej literaturze muzycznej utwór bardzo ciekawy i cenny i że go tem samem popularyzuję. —

Proszę, weźcie go i grajcie. Znajdziecie w nim napewno tyle piękna, ile ja z nim przeżyłem, pracując nad przeróbką przez szereg miesięcy.

Trzecia i czwarta część wyjdą niebawem. Po nich uwertura Runda „Patria", a niedługo i moja suita „Psyche i Maj", oryginalnie napisana na orkiestrę dętą też w czterech częściach.

Bogusław Sidorowicz.

Z listów do RedaKcji.

Od znanego i cenionego muzyka, kompozytora i pedagoga z kresów wschodnich otrzymaliśmy list, który z braku miejsca dziś dopiero ogłaszamy. Sprawa w nim poruszona zasługuje na żywsze zajęcie się nią przez wszystkich muzyków wojskowych.

Wilno, dnia 1. IX. 1927 r.

Do Redakcji „Muzyka Wojskowego"
w Grudziądzu.

Proszę uprzejmie W.P. Redaktora o poruszenie w „Muzyku Wojskowym" następującej sprawy:

Muzyki wojskowe w całem państwie są krzewicielami muzyki w ogóle, gdyż muzyk wojskowych słucha nie tylko żołnierz pułkowy, lecz i szerokie warstwy społeczeństwa, zamieszkujące dane miasto i okolicę.

Celem muzyk wojskowych jest nie tylko pielęgnowanie wyborowych marszy z czasów niewoli, lecz uprawianie polskiej muzyki w ogóle, a tu zaliczam i te rozmaite piękne marsze z pieśni polskich złożone, o których dzisiejsi panowie kapelmistrze zapomnieli.

W pochodach i przy defiladach słyszymy dziś wszystko inne, tylko nie polską pieśń.

Za wzorem muzyk wojskowych idą wszystkie inne: cywilne i szkolne, które, starając się dorównywać wojskowym, nielitościwie fałszują marsze wojskowych orkiestr. Skutki tego naśladownictwa są takie, że marszy z pieśni polskich nie gra ani wojsko, ani szkoła, ani lud, a tylko dlatego, że orkiestry wojskowe nie dają przykładu, gdyż zdaje się, że panom kapelmistrzom nie przypadają do gustu ani układy Lewackiego, Sikorskiego czy innych polskich muzyków.

Panowie kapelmistrze! Zechciejcie się nad tem zastanowić, że daremne będą wysiłki Rządu polskiego i Ministerstwa Spraw Wojskowych w kierunku krzewienia patrjotyzmu za pomocą muzyki, jeżeli Panowie zawsze będziecie ozięble odnosić się do polskich kompozytorów, tworzących marsze z pieśni polskich.

Skutki tej oziębłości są takie, że kompozytor nie pisze, bo niema dla kogo pisać, gdyż kolega kapelmistrz z innego pułku i miasta, nie popiera swych kolegów, sam nie pisze, powiedzmy, dlatego, że nie potrafi, a zatem orkiestra jego wygrywa dalej nic nie znaczące marsze, — cywilni go naśladują i w całej Polsce na całej linji wprost, jak gdyby bojkot pieśni polskich w marszu.

A przecież samo wojsko ma tyle ładnych pieśni marszowych, zatem tworzyć z nich marsze, a zobaczycie, jak je żołnierz przyjmie, czy nie lepiej wypadnie defilada przy marszu na swojską nutę, aniżeli przy bezdusznej obcej piosence.

Sprawa ta, zwłaszcza na kresach, powinna być dobrze rozważoną, bo zachód i centrum Polski zachęty naszej nie potrzebują i tam grają marsze z pieśni polskich, bo je odczuwają.

Uważam, że obszerniejsza dyskusja nad tą sprawą nie zaszkodziłaby sprawie tej zupełnie.

Muzyk na kresach.



WIEDZA MUZYCZNA



Jak należy Komponować.

(Według H. Wohlfahrta: „Wegweiser zurn Componiren").
(Za zezwoleniem firmy Breitkopf u. Hartel).

Lekcja pierwsza.

WSTĘP.

„Jak trzeba postępować, aby skomponować utwór muzyczny ? Bardzo często mam piękne pomysły molodyjne; gdy jednak usiłuję zapisać te pomysły i stworzyć z nich cały utwór muzyczny — już po kilku taktach opuszcza mnie fantazja — przerywam pisanie. Gdy zaś chcę do zapisanych już pomysłów dopisać nowe — to jedne z drugimi niezbyt zgadzają się — czuję, że coś tu nie jest w porządku. Podziwiam wtedy kompozytorów wielkich dzieł muzycznych. Staję bezradny wobec zagadki, jak można tyle pięknych melodyj wymyśleć i złożyć je w jedną cudowną całość. Spostrzegam wprawdzie, że w dziełach tych niejedna myśl się powtarza nawet kilkakrotnie, że za każdym razem występuje jakby w nowej szacie — lecz jak się to dzieje — tego nie rozumiem. Na długoletnie studja muzyczne nie posiadam odpowiednich funduszów — a choć mam zdolności — zmarnieją one, jeżeli nie potrafię sobie poradzić przez samokształcenie".

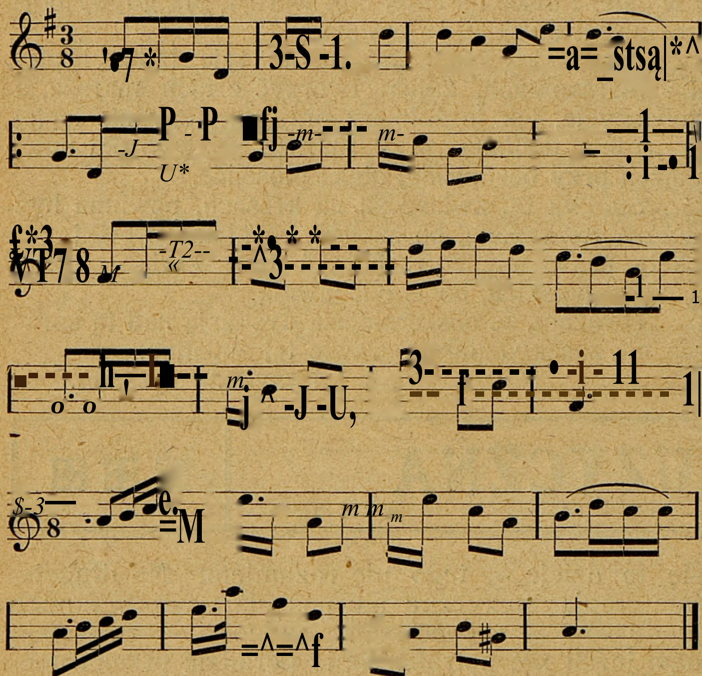
Powyższe słowa wyjęte są z listu jednego z młodych moich przyjaciół, który zwrócił się do mnie w tej sprawie. O podobne rzeczy pytano mnie niejednokrotnie też ustnie. Urobiłem więc sobie zdanie, że młodzi początkujący muzycy muzycy myślą, iż utwór muzyczny składa się z coraz to nowych pomysłów melodyjnych. Ażeby natychmiast i naocznie pytających przekonać, iż rzecz ma się wręcz przeciwnie — prosiłem o podanie mi jednego taktu — lub kilku tonów, z których natychmiast wysnuwałem cały utwór muzyczny, bądźto od razu na instrumencie, bądźteż na papierze, bez pomocy instrumentu. Wzbudzało to zawsze podziw, jak nie mniej i to, gdy udowadniałem słuchaczom, że wielkie nawet utwory muzyczne rozwijają się z kilku nut zwykle. Oczywista nie mogłem pytającym całej rzeczy za jednym ra-

zem wyjaśnić — obiecałem jednak zaprowadzić ich do źródła, z którego czerpali najwięksi mistrze tonów — do prawdziwie cudownego źródła — które fantazję tworzącego tak wydatnie pobudza, że jedna myśl muzyczna goni drugą. Gdzież jest to źródło? szybko biegnijmy do niego! Owszem przyjaciele — zajdziemy. Przejść naprzód musimy jednak kilka pagórków — zanim tam dojdziemy. Tymczasem zdradzę wam nazwę tego źródła. Ono nazywa się: p r a c a t e m a t y c z n a. Tak więc powstała książka „Jak należy komponować[11].

Powyższemi słowami zaopatrzył autor swoje dziełko. Biorąc je za podstawę w szeregu wykładów wyczerpiemy materjał w niem zawarty. Zwracam uwagę uczącego sie, że przy opracowywaniu zadań nie należy posługiwać się żadnym instrumentem muzycznym. Trzeba bezwarunkowo nauczyć się „myśleć" tonami. Jeżeli w początkach będzie to komuś sprawiało trudności — możnaby pisane melodje cichutko gwizdać, Powtarzam jednak i podkreślam to, nie wolno przy pracy posługiwać się żadnym instrumentem muzycznym.

Przykłady melodyjne do naśladowaina.

Melodja jest jednym z istotnych czynników muzyki. Kto umie tworzyć piękne, pełne wyrazu melodje, ten, jako kompozytor, posiada rzecz najważniejszą. Można według r y t m u jednej melodji stworzyć niezliczoną ilość melodyj nowych.

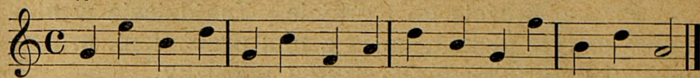


Te naśladowania rytmiczne jednej melodji nie mogą żadną miarą być uważane za samodzielny twór — są jednak doskonałym środkiem przygotowawczym. , Następujące wzory należy opracować w sposób wyżej podany, przyczem należy zwrócić szczególną uwagę na to, aby nowopowstałe melodje były śpiewne. Uzyskać to można przedewszystkiem przez unikanie częstych skoków — skok w melodji, użyty na odpowiednim miejscu ożywia ją. Po skoku większym od tercji powinna melodja pójść w ruchu przeciwnym djatonicznie. Najwyższy ton powinien w całej melodji tylko jeden raz wystąpić.

Najwyższy ton melodji powinien znaleźć się przy końcu ustępu. Po dłuższym djatonicznym pochodzie melodji powinien dla urozmaicenia nastąpić skok w kierunku przeciwnym. Przykłady objaśniające:

Melodja z częstemi skokami.

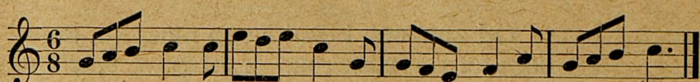
1.



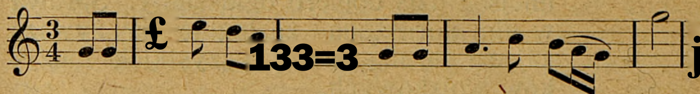
Zbyt częste skoki wpływają tu na braki linji melodyjnej.

Melodja prowadzona łącznie skoki usprawiedliwione.

2.

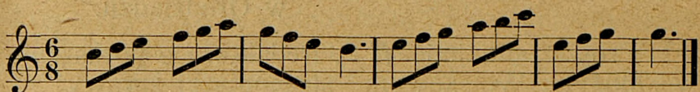


3.



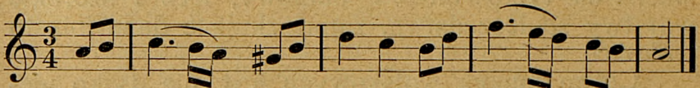
Po dłuższym djatonicznym pochodzie melodji następuje skok w ruchu przeciwnym.

4.



Najwyższy ton melodji występuje tylko jeden raz.

5.



Przykłady do naśladowania rytmicznego.

1.

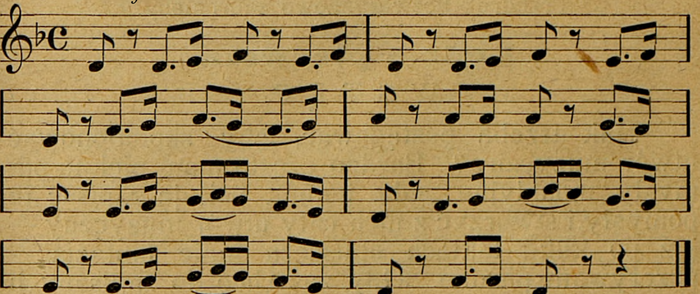


2.

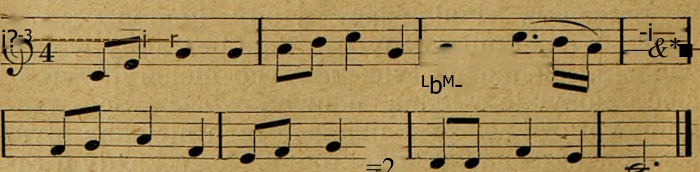


3.

Marcia funebre



4.



5.



6.

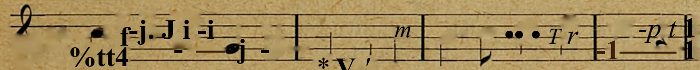


Podaję kilka przeróbek wstępów czterotaktowych. Uczący się opracuje każde zadanie dwadzieścia razy, bacząc, aby za każdym razem melodja dawała coś nowego.

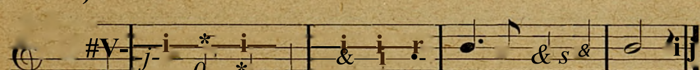
Przeróbka 1 zadania.

a)

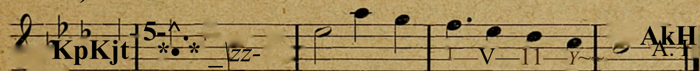
Ma.rcia.le



b)



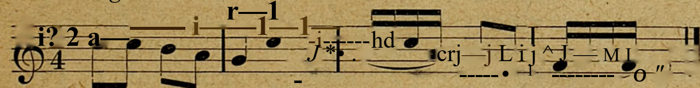
c)



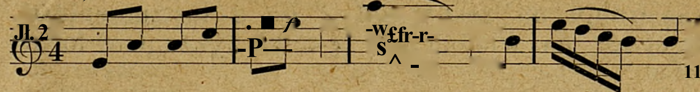
2 Zadanie.

a)

Allegi<•0



b)

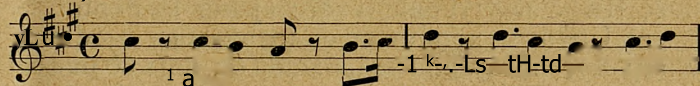


c)

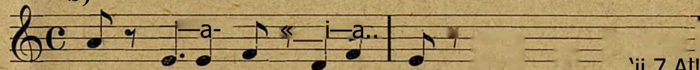


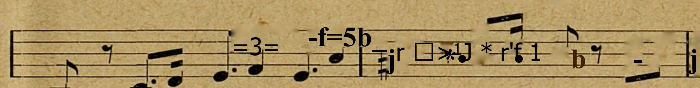
3 Zadainie

a)



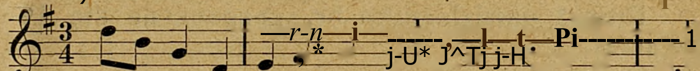
b)



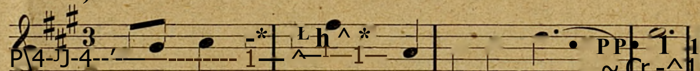


4 Zadaiiie

a)



b)



Rozpoczęte naśladownictwa należy dokończyć t. j. dopisać 4 takty. Prócz tego należy opracować powyższe zadania po kilkanaście razy zupełnie samodzielnie. Naśladownictwa zapisać starannie do zeszytu nutowego powrócimy do nich przy harmonizowaniu. Trudu nie żałować — każde z podanych zadań w kilka dni po napisaniu przejrzeć — zauważone miejsce mniej melodyjńe poprawić.

Kalendarzyk muzyczny

PaździerniK
1-15

Dnia 2 października 1920 r. w Berlinie zmarł Maks Bruch.

Dnia 4 października 1784 r. w Bolonji zmarł Padre Martini.

Tegoż dnia 1880 r. w Paryżu zmarł Jacąues Offenbach.

Dnia 7 października 1765 r. w Guzowie koło Warszawy zmarł Michał Kleofas Ogiński.

Dnia 8 października 1884 r. w Paryżu zmarł Adrien Boieldieu.

Dnia 9 października 1835 r. w Paryżu urodził się C. Saint-Saens.

Dnia 10 października 1813 r. w Roncole urodził się G. Verdi.

Dnia 11 października 1896 r. we Wiedniu zmarł Antoni Brukner.

Dnia 12 października 1855 r. w Lebeny urodził się Artur Nikisch.

Dnia 13 października 1734 r. w Odenburgu urodził się Maciej Kamieński.

Dnia 15 października 1900 r. w Pradze zmarł Zdenko Ffbich.

Kronika muzyczna

Konkurs Kompozytorski.

^Niedawno zawiązane w Paryżu Stow. młodych muzyków polskich ogłosiło konkurs kompozytorski. Warunki są następujące:

1) Prawo udziału w konkursie przysługuje wszystkim kompozytorom narodowości polskiej w wieku do lat 35 włącznie.

2) Jury konkursu rozpatrywać będzie tylko następujące trzy rodzaje kompozyeyj: a) utwór

symfoniczny na średni zespół orkiestry; b) utwór kameralny na zespół od 2 do 8 instrumentów; c) utwór na wiolonczelę z towarzyszeniem fortepianu.

3) Nadesłane utwory nie powinny być ani wydane, ani wykonane publicznie przed konkursem.

4) Każdy uczestnik konkursu ma prawo nadesłać kilka kompozycyj i otrzymać ewentualnie kilka nagród.

5) Rozmiar utworów konkursowych jest ograniczony, żadna z nadesłanych kompozycyj nie może trwać w wykonaniu dłużej niż 15 minut.

6) Utwory konkursowe (oznaczone godłem) winny być nadsyłane najpóźniej do dnia 30 marca 1928 r. z podaniem imienia, nazwiska i adresu kompozytora (w zapieczętowanej kopercie, zaopatrzonej z zewnątrz w indentyczne godło).

7) Wyniki konkursu zostaną ogłoszone w pierwszych dniach maja 1928.

Nagrody: Pierwsza: 15000 Frs.; druga: 10000 Frs.; trzecia 5000 Frs.

Skład jury: pp. Maurice Ravel, Albert Roussel, Florent Schmitt, Artur Honegger.

Do F. T. Prenumeratorów.

Dnia 1 października br. rozpoczyna się IV kwartał.

Zwracamy się z usilną prośbą do wszystkich P. T. Prenumeratorów, by zechcieli prenumeratę na czas uiścić!

Do dnia 5 października br. prosimy wysłać na P. K. O. Nr. 208.081 za miesiąc 1 zł, za kwartał 3 zł.

Administracja.

Upraszamy wszystkich P. T. Prenumeratorów, by zechcieli podać redakcji „Muzyka Wojskowego" dokładne adresy wszystkich znanych sobie orkiestr policyjnych, kolejowych, strażackich, górniczych, fabrycznych, parafjalnych, szkolnych, jakoteż osób zajmujących się muzyką.

Prosimy usilnie adresy podać bezzwłocznie kartką korespondencyjną.

RedaKcja „Muzyka Wojskowego*'.

Czasopisma muzyczne

„Hosanna". Treść nr. 9 : N. Ks. Arcybiskup Mańkowski — „Rozważania na tle Piusowego „Motto Proprio" o muzyce kościelnej". Ks. J. Matulewicz — „Gloria". Dokoła naszych zasad. Od Redakcji. Kronika. Przegląd pism. Nadesłane. — Dodatek nutowy: P. Rizzi Bernardino: 3. Andante per Organo (N. 2).

Wielka septima składa się z czystej kwinty i wielkiej tercji n. p. c h, d cis, e dis, f e, g fis, a gis, h ais i t. d.

Czysta oktawa składa się z jednej czystej kwinty i z jednej czystej kwarty.

Interwale zmniejszone powstają z małych lub z czystych przez chromatyczne podwyższenie tonu dolnego lub chromatyczne obniżenie tonu górnego. N. p. czysta kwinta cg — zmniejszona kwinta cis g, c ges, mała septima g f — zmniejszon; : gis f, g fes.

Interwale zwiększone powstają z wielkich lub czystych przez chromatyczne obniżenie tonu dolnego lub chromatyczne podwyższenie tonu górne go. N. p. d g czysta kwarta, zwiększona kwarta des g, d gis, wielka sekunda c d, zwiększona ces d, c dis.

Repełycja szósta.

1. Napisz sekundy, tercje, kwarty, kwinty, seksty, septimy, oktawy od tonów c, d, e, as, b, fes w górę i dół.

2. Nazwij struny skrzypiec zaczynając od g — jakie interwale one tworzą.

3. Przekonaj się w jakich interwalach strojony jest kontrabas.

4. Wyszukaj zwiększoną sekundę do tonów g, fis, ais, b.

5 Wyszukaj zmniejszoną septimę w dół od tonu f, a, h, es.

6. Jaki to jest interwal: c fis, h fis, fis a, fis ais, b es.

WsKazówKi.

Powyższe ćwiczenia napisz — następnie zagraj. Przy ćwiczeniu jakiegokolwiek utworu codziennie przeczytaj kilka taktów — zastanawiając się jakie interwale tworzy melodja n. p. c d, d e, e e, e f, f e w dół, edw dół itd. — Ćwicz to pilnie przez dłuższy czas. Weź sobie do pomocy kolegę lub starszego od Ciebie muzyka. Dobrzeby było, gdybyś starał się przed zagraniem swojej partji na instrumencie przenucić ją sobie bez pomocy instrumentu. Ćwiczenie to polecam Ci gorąco — przez to nauczysz się dobrze grać, bez błędu, czysto.

Powtórka leKcji szóstej.

Pytanie: Co nazywamy interwalem? O. Interwalem nazywamy odległość jednego tonu od drugiego. Jakie nazwy dajemy interwalom? O. Nazwy łacińskie: prima, sekunda, tercja, kwarta, kwinta, seksta, septima, oktawa, nona, decima, undecima, duodecima. P. Jak się nazywa najmniejsza odległość! O. Mała sekunda. P. Wymień kilka małych sekund. O. c des, d es, e f, es fes, eis fis, f ges, g as, a b, h c, b ces, his cis, cis d, dis e, fis' g, gis a, ais h. P. Jak możemy inaczej nazwać wielką sekundę? O. Całym tonem djatonicznym. P. Jak możemy inaczej nazwać małą sekundę? O. Półtonem djatonicznym. P. Czy znasz jeszcze inne półtony? O. Półtony chromatyczne. P. Jak powstaje półton chromatyczny? O. Przez podwyższenie lub obniżenie chromatyczne tego samego tonu np. c cis, c ces, d dis, d des, e eis, e es, f fis, f fes, g gis, g ges, a ais, a as, h his, h b. P. Jakich przymiotników używamy na określenie wielkości interwałów? O. Wielki, mały, czysty, zwię-kszony, zmniejszony. P. Które interwale mo«a

Odpowiedzi RedaKcji

W. P. Pramowicz, prof. muz. i śpiewu, Lida. Zaliczka otrzymana. Natychmiast po otrzymaniu wiadomości z fabryki zostanie wykonana. Za adresy serdecznie dziękuję. Cześć !

W. P. kapelmistrz Malmurowicz, Poznań. Za list serdecznie dziękuję. 'Fotografja pójdzie. Kwit zostanie wysłany. Pozdrowienia. Cześć!

W. P. kapelmistrz Stark. Pieniądze nadeszły. Szkolą oddana do druku. Po wyjściu prześlemy. Cześć !

W. P. plut. Banaś, 71 pp. Za kartkę dziękuję. Będzie wszystko załatwione według życzenia. Na pieniądze zaczekamy. Pozdrowienia. Cześć!

W. P. kapr. Respekta, 1 psp. Nr. 17 został wysłany do Iwonicza przez omyłkę. Jeżeli go WPan nie dostał wyślemy ponownie.

W. P. por. Szatkowski, 54 pp. Żądane nuty poszukam. Zdaje mi się jednak, że znaczna Większość tych rzeczy nie jest zupełnie ogłoszona drukiem — lecz leży w manuskrypcie u aranżerów. Fotografje otrzymałem. Serdeczne pozdrowienia. Cześć 1 Reszta listownie.

W. P. por. Statkiewicz, 9 pp. Leg. Pieniądze otrzymane. Szkoła w druku — po jej wyjściu wyślemy WPanu Koledze i do Dyrekcji gimnazjum. Pozdrowienia. Cześć !

W. P. S. Kurek, Okrzeja. Za adres dziękuję. Wyślę. Szkoły zamówione, w tych dniach nadejdą. Cześć 1

W. P. por. Olszewski, 55 pp. Deklarację otrzymaliśmy. Cześć 1

W. P. por. Tomecki, 84 pp. Fotografje otrzymałem. Będą umieszczone w „Informatorze". Serdeczne pozdrowienia i uścisk dłoni. Cześć'!

Orkiestra 49 pp. Fotografję otrzymałem — będzie w „Informatrze". Pozdrowienia. Cześć 1

W. P. por. Trześniowski, 72 pp. Witamy nowych przyjaciół. Pozdrowienia. Cześć 1

P. Rajgrodzki, Lubartów — gimnazjum. „Muzyka" wysyłamy pod podanym adresem. Prosimy o jednanie przyjaciół dla naszego pisma.

P. Zieliński Michał, ork. 3 pp. Leg. Drobne próbki talentu przyjmujemy. Proszę pracować w dalszym ciągu — jeszcze ortografja wadliwa. Szczęść Boże 1

P. Nowosielski Kazimierz, 6 psp. Adres według żądania zmieniony —• na przyszłość wysyłać będziemy według życzenia.

P. Kornobis, 1 Baon K. O. P. Adres został zmieniony według tego jak Pan w liście podał. Zmieniamy ponownie. Pozdrowienia.

być wielkie lub małe ? O. Sekunda, tercja, seksta, septima. P. Które interwale mogą być zwiększone? O. Wielkie i czyste. P. Jak powstaje interwal zwiększony? O. Z wielkiego lub czystego interwału powstaje interwal zwiększony przez chromatyczne podwyższenie tonu górnego lub chromatyczne obniżenie tonu dolnego. P. Jak powstaje interwal zmniejszony? O. Z małego lub czystego interwalu powstaje interwal zmniejszony przez chromatyczne obniżenie tonu górnego, lub chromatyczne podwyższenie tonu dolnego. P. Z czego się składa mała tercja? Z jednej małej i jednej wielkiej sekundy np. c es, g b, e g. P. Z czego składa się z wielka tercja? O. Z dwóch wielkich sekund np. c e, e gis. ais cisis, des f. P. Z czego składa się czysta kwarta? O. Z wielkiej tercji i małej sekundy — lub małej tercji i wielkiej sekundy np. c f, f b, b es, es as, as des, des ges, ges ces, ces fes, h e, e a, a d, d g, g c. Z czego składa się czysta kwinta? O. Z jednej małej i z jednej wielkiej tercji np. cg, g d, da, a e, eh, • h fis, fis cis, cis gis, gis dis, dis ais, ais eis, eis his, ces ges, ges des, des as, as es, es b, b f. P. *Zczego* składa się mała seksta? O. Z czystej kwinty i małej sekundy np. c as, d b, e c, f des, g es, a f, h g. P. *Ż* czego się składa wielka seksta? O. Z czystej kwinty i wielkiej sekundy np. c a, d h, e cis, f d, g e, a fis, h gis. P. Z czego się składa mała septima? O. Z czystej kwinty i małej tercji np. c b, d c, e d, f es, g f, a g, h a. P. Z czego się składa wielka septima? O. Z czystej kwinty i wielkiej tercji np. c h, d cis, e dis, f e, g fis, a gis, h ais. P. Z czego się składa czysta oktawa? O. Z czystej kwinty i czystej kwarty np. c c, d d. P. W jakim kierunku szukamy zwykle interwale od danego tonu? O. W górę. O. Oile chcemy szukać interwale w dół, czy musimy to wyraźnie zaznaczyć? O. Tak, musimy powiedzieć np. od g mała septima w dół jest a. P. Nazwij od g wszystkie znane Ci interwale.

O. g as — mała sekunda,
g asas — zmiejszona sekunda,
g a — wielka sekunda,
g ais — zwiększona sekunda,
g b — mała tercja,
g heses — zmniejszona tercja,
g h — wielka tercja,
g his — zwiększona tercja,
g c — czysta kwarta,
g ces — zmniejszona kwarta,
g cis — zwiększona kwarta,
g d — czysta kwinta,-'
g des — zmniejszona kwinta,
g dis — zwiększona kwinta,
g es □— mała seksta,
g eses — zmniejszona seksta,
g e —□ wielka seksta,
g eis — zwiększona seksta,
g f — mała septima,
g fes — zmniejszona seksta,
g fis — wielka septima,
g fisis — zwiększona septima,
gi — g_2 czysta oktawa,
g^1 — ges^2 zmniejszona oktawa,
g^1 — gis^2 zwiększona oktawa.

LeKcja siódma.

Przewroty interwalów.

Dzisiejszej lekcji poświęć szczególną swoją uwagę. Dokładne opanowanie materjału podanego w tej lekcji będzie Ci w przyszłości bardzo potrzebne.

1 skrzypek
1 perkusista.

Zgłoszenia kierować do kapelmistrza ppor. Gojdało 45 pp. w Równem.

Do **orkiestry 83 pp.** potrzeba **jednego trębacza pułkowego** na etat podoficera zawodowego.

Wymagane warunki: Stopień kaprala -sierżanta, stan wolny, specjalność kornet — trąbka, znajomość wszystkich sygnałów wojska polskiego, umiejętność gry, instruowanie trębaczy kompanijnych, jazda konna.

Ofertę z dołączeniem przebiegu służby nadsyłać pod adresem kapelmistrza 83 pp. — Kobryń.

Do P. T. Prenumeratorów.

Prosimy uprzejmie o wczesne wysłanie prenumeraty za czwarty kwartał na nasze konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081. Do zalegających z zapłatą zwracamy się ze szczególną prośbą, by zechcieli natychmiast dług swój uregulować.

Równocześnie donosimy, że tym P. T. Prenumeratorom, którzy zalegają z zapłatą wstrzymujemy wysyłkę „Muzyka Wojskowego".-

Redakcja Muzyka Wojskowego.

Uwaga!

Zawiadamiamy, że na skutek starań kilku P. P. Kapelmistrzów fotografje do „Informatora" przyjmujemy do dnia 15 października br.

Chcąc, aby „Informator" objął podobizny wszystkich P. P. Kapelmistrzów i orkiestr, umieścimy fotografje zeszłoroczne tych P. P. Kapelmistrzów, którzy nowych fotografij nie nadesłali w terminie.

Prosimy więc o pośpiech!

Jeszcze dziś!

należy wysłać

prenumeratę za „Muzyka Wojskowego" na konto P. K. 0. Poznań nr. 208.081. Kwart. 3 zl. — Mies. 1 zł.

Dnia 1 października 1927 rozpoczynamy drukować jako dodatek do „Wiedzy muzycznej" broszurkę H. Wohlfahrta, „Jak należy komponować". W pracy tej podaje autor bardzo przystępnie wiele cennych pouczeń. Na rozpoczęcie druku tej jedynej w swoim rodzaju książeczki zwracamy uwagę P. T. prenumeratorów już dzisiaj dlatego, by na czas mogli zamówić „Muzyka Wojskowego", a to ze względu na dość wysokie koszta nakładu, który powtórzony nie będzie. Nakład dostosujemy ściśle do ilości zamówień — dosyłać więc brakujących egzemplarzy nie będziemy mogli.

Redakcja „Muzyka Wojskowego".

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kułerskiego Grudziądz (Pomorze).